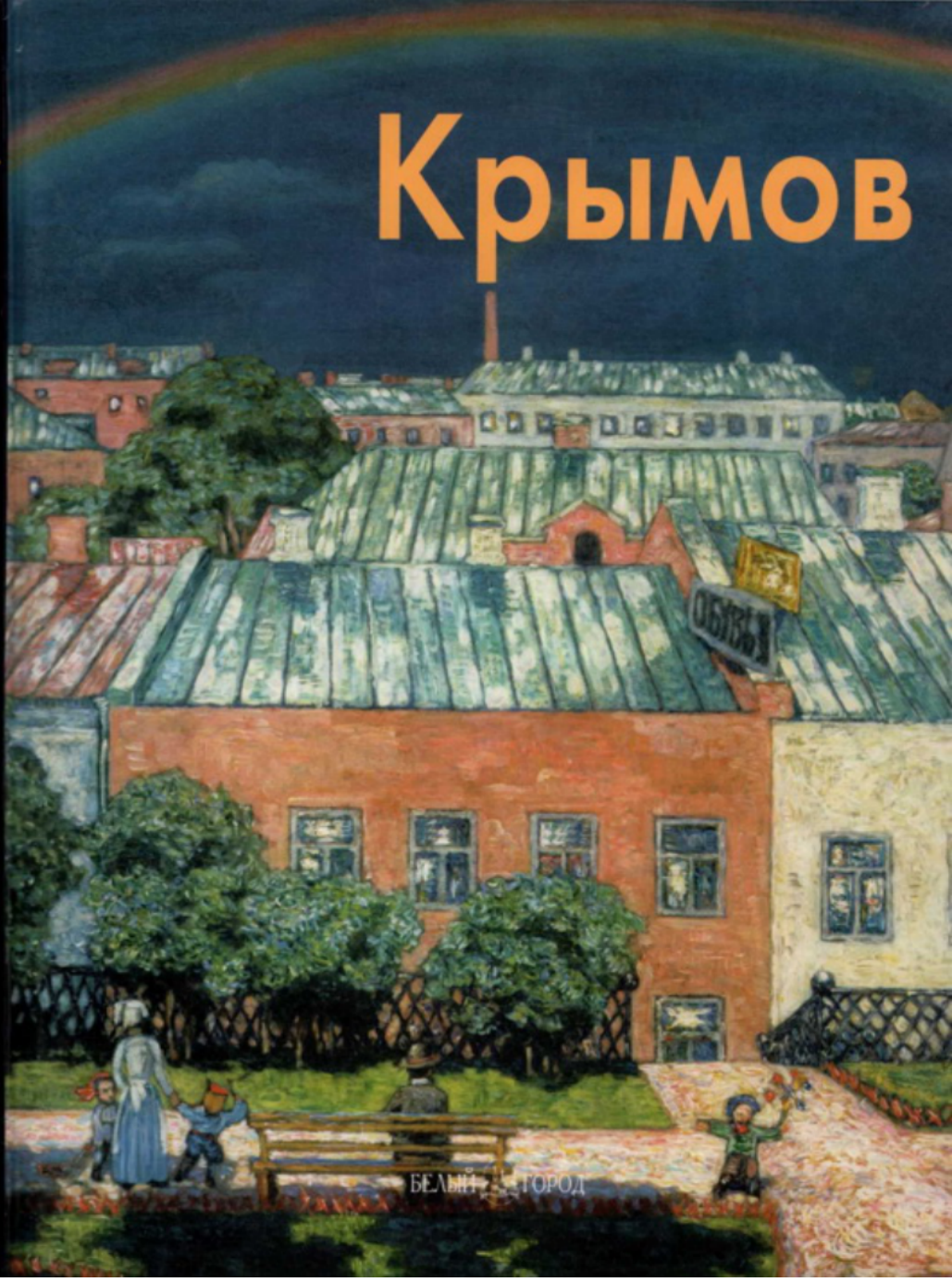
Крымов



Крымов

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ ГОРОД

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

История искусства знает много примеров, когда в совсем, казалось бы, «нехудожественных» семьях вырастали знаменитые художники. Такими были сын суворовского солдата Павел Федотов, Илья Репин, вышедший из семьи военного поселенца, или потомок вольнолюбивых казаков Василий Суриков. Но существуют и обратные примеры, когда художественная атмосфера дома позволяет рано раскрыться способностям ребенка. Именно в таких семьях выросли Сильвестр Щедрин, Александр Иванов, Карл Брюллов, Александр Бенуа. Николай Крымов был правнуком, сыном, братом и даже зятем художников.

-
- Валентина Бялик
- Учеба, первые успехи
- «Голубая роза»
- «Люди, львы, орлы и куропатки...» Звуки и тишина
- Секреты тональной живописи
- Учитель и его ученики
- Указатель произведений Н.П. Крымова

Валентина Бялик
Николай Крымов

Белый город
Москва, 2001
Автор текста: Валентина Бялик
Руководители проекта: А. Астахов, К. Чеченев
Ответственный редактор: Н.Надольская
Редактор: Н. Борисовская
Верстка: Е. Сыроквашина
Корректоры: Ж. Борисова, А. Новгородова
Ретушь слайдов: Н. Путилова
В издании использованы материалы, предоставленные М. Мезенцевым
ЛР № 064517
ISBN 5-7793-0289-8
УДК 75(470+571)
ББК 85.143(2)я6
К85

Надо не только любить природу, а уметь перенести эту любовь на холст, где нужно чутко угадать и размер живописного пятна, и всю тонкость живописных отношений в природе, и ощущение ее красоты.

Николай Крымов

Учеба, первые успехи

История искусства знает много примеров, когда в совсем, казалось бы, «нехудожественных» семьях вырастали знаменитые художники. Такими были сын суворовского солдата Павел Федотов, Илья Репин, вышедший из семьи военного поселенца, или потомок вольнолюбивых казаков Василий Суриков. Но существуют и обратные примеры, когда художественная атмосфера дома позволяет рано раскрыться способностям ребенка. Именно в таких семьях выросли Сильвестр Щедрин, Александр Иванов, Карл Брюллов, Александр Бенуа. Николай Крымов был правнуком, сыном, братом и даже зятем художников.

Отец Николая Крымова, Петр Алексеевич, окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где учился у профессора Сергея Константиновича Зарянко. Учитель давал ученикам хорошую академическую школу, умел поставить им руку и глаз, из его мастерской выходили крепкие профессионалы. Время учебы Петра Алексеевича совпало с пребыванием в училище другого начинающего живописца, Ивана Ивановича Шишкина, с которым он дружил и даже одно время вместе снимал жилье.

Зимний день. 1913
Частное собрание, Санкт-Петербург

Получив серьезную профессиональную подготовку, Петр Алексеевич стал портретистом. Он писал портреты своих детей, друзей, профессоров Московского университета.

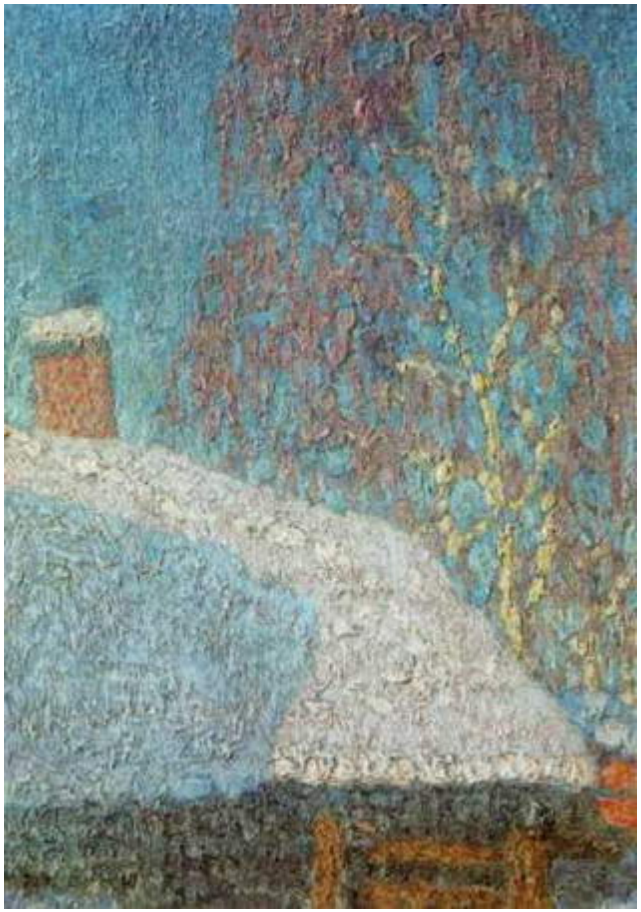
У него и его жены Марии Егоровны, женщины веселой, красивой, с волевым характером, была большая дружная семья - двенадцать детей. Быт дома, расположенного близ Патриарших прудов, был традиционным и размеренным. Хозяйство вела Мария Егоровна вместе с няней Васятой, которая проработала в семье всю жизнь и, уйдя на покой, доживала здесь свои дни. Если

этот уголок Москвы - небольшой дом с садом - напоминал картины Василия Поленова Московский дворик или Бабушкин сад, то жизнь семьи похожа на описание этого времени в классической русской литературе: веселье рождественской елки, душевное просветление в дни Пасхи, радостное волнение, когда девятого марта на Птичьем рынке и Трубной площади выпускали из клеток птиц.

Когда старшие сыновья, Василий и Алексей, стали студентами, они вместе с друзьями устраивали дома музыкальные вечера, ставили пьесы, живые картины. Бегали на галерку в частную оперу Саввы Ивановича Мамонтова слушать Федора Шаляпина, и в Малый театр - смотреть спектакли с Марией Ермоловой и Ольгой Садовской.

Петр Алексеевич, всю жизнь преподававший рисование в московских гимназиях, чутко относился к художественному воспитанию своих детей. Именно он прививал им любовь к природе, учил видеть окружающий мир образно, ярко, постигать его вещественную красоту. Заметив у младшего сына, Николая, тягу к рисованию (старший сын, Василий, также как и отец, уже был художником и педагогом), учил его работе с натуры и по памяти. Именно отец готовил Николая, окончившего к тому времени реальное училище, к поступлению в родное Училище живописи, ваяния и зодчества, куда тот был принят вторым по списку в 1904 году. Сначала он обучался на архитектурном отделении, а в 1907 году перевелся на живописное. Среди учителей Николая Крымова прежде всего следует назвать Валентина Серова, Леонида Пастернака,Николая Касаткина.

Как творческие индивидуальности это были абсолютно разные мастера. Николай Алексеевич Касаткин, представитель младшего поколения художников-передвиж- ников, по свидетельству современников, был педагогом строгим и очень требовательным.



Мартовский мороз
Рязанский художественный музей

Солнечный день. 1906
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Разносторонне образованный Леонид Осипович Пастернак, отец знаменитого поэта Бориса Пастернака, блестящий иллюстратор произведений Льва Толстого, по натуре человек очень мягкий, стремился в училище создать атмосферу доверительного внимания учителей к ученикам. «Наше училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, единственным художественным училищем - как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся пре- подавателей-художников и отсутствию казенщины, которая обычно служит тормозом в деле художественного развития и обучения», - вспоминал он позднее.

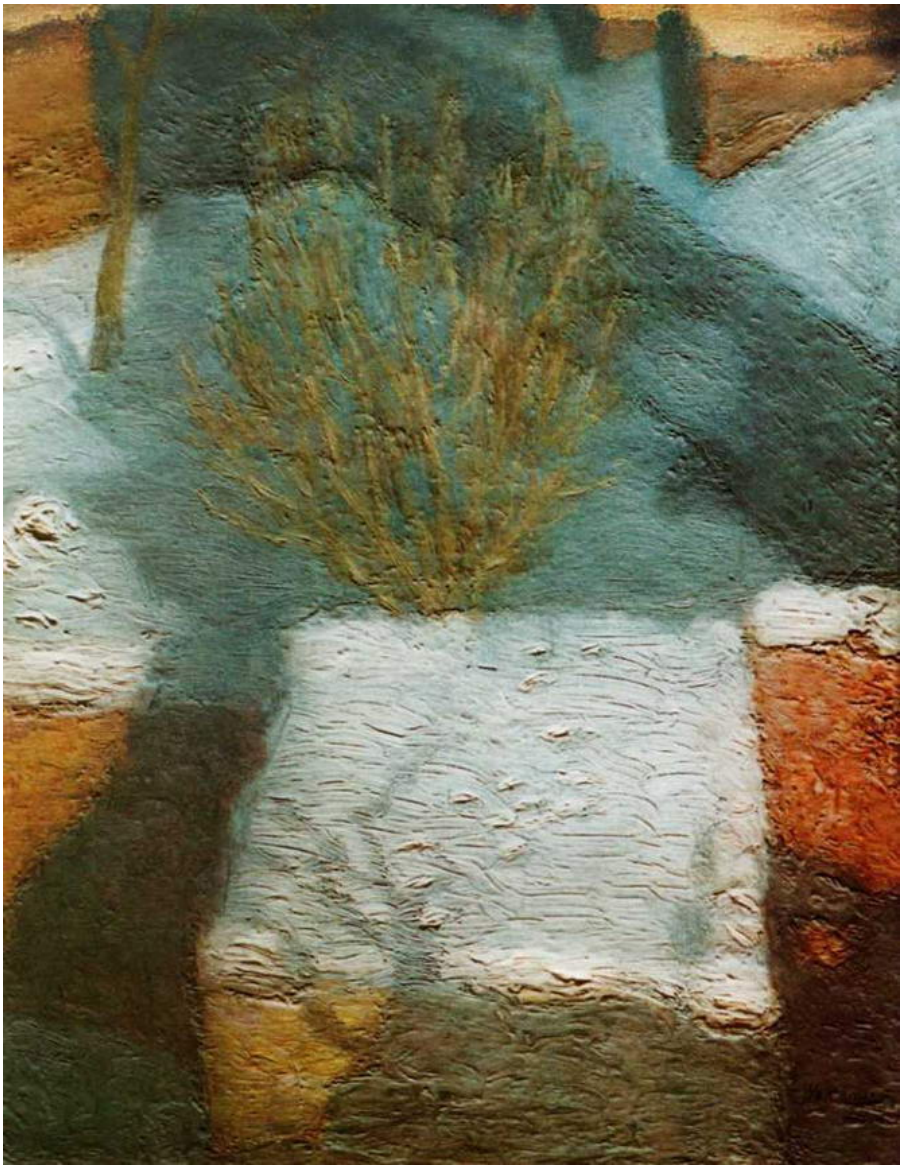
Самым радикальным преобразователем учебного процесса был Валентин Серов. Задания, которые он ставил перед учениками, поначалу их настораживали. Чего стоило его замечание в разгар работы над изображением натурщика: «Натурщик поставлен не на месяц, а всего на три вечера. Никаких фонов, никакой тушевки. Голый рисунок - и больше ничего! Никакого соуса, никакой растушки. Уголь и карандаш - вот и все. Надоели рисунки вроде заслонок!» Реформа, произведенная Серовым в обучении рисунку и живописи,коснулась также и эскизов. Высшую оценку теперь заслуживали не только композиции, удачно исполненные маслом или акварелью, но и карандашные наброски с натуры, если в них чувствовался наблюдательный глаз. Серов высоко ценил композиционную «хватку», или просто «художественный подход к технике рисунка», вспоминал его ученик Николай Ульянов.

Но главным своим учителем Николай Крымов считал Исаака Левитана. «Лично Левитана я не знал, так как поступил в Школу живописи и ваяния, ...когда Исаака Ильича уже не было в живых. Начиная с первых лет моей самостоятельной творческой жизни меня поражало в Левитане его необычайно тонкое зрение, умение передавать моменты дня и характер русской природы... Пейзажи Левитана тем и замечательны, что при чрезвычайно искусном письме и свободе его техники они удивительно материальны, воздушны и правдивы», - писал Крымов.

Первые и очень удачные живописные опыты молодого художника показали, что в пейзажную живопись пришел горожанин, умеющий увидеть природу среди домов и крыш, «услышать» ее тайную жизнь среди городского шума. На выставке ученических работ небольшой этюд Крыши под снегом (1906) настолько заинтересовал преподавателя училища Аполлинария Васнецова, брата знаменитого Виктора Васнецова, что он приобрел эту работу. Абсолютная «случайность» композиции

пейзажа напоминает современному зрителю кинематографический кадр, а мягкость цветового решения заставляет вспомнить быстро сменяющиеся «картинки» сна. Ученическую работу двадцатидвухлетнего Крымова оценили и другие художники, и через два года по решению Совета Третьяковской галереи она была куплена для музея.

Сегодня, в наше суетное, шумное время, глядя на такие работы, как Солнечный день (1906), где тонко передана завораживающая тишина прозрачного зимнего дня, искренне сожалеешь, что в Москве такого мотива уже не встретишь. На этом полотне, как и в картине К весне, присутствует особого рода космизм, выраженный в точном решении тени и света на стенах и крышах невысоких домов. Эта игра освещенных и не освещенных солнцем поверхностей заставляет задуматься о Солнце, как о светиле, гигантском раскаленном шаре, чье тепло и свет поддерживают жизнь на Земле.



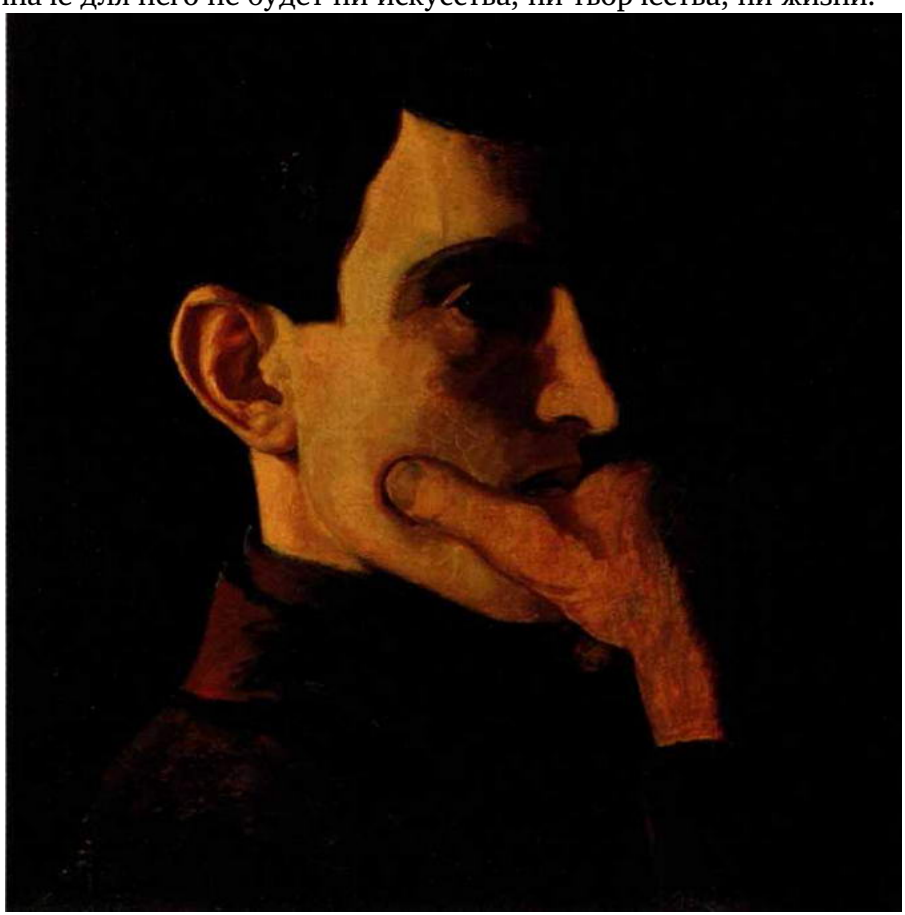
Крыши под снегом. 1906
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Крымов в картине Солнечный день тактично соединяет малое и большое, повседневное и великое. Здесь нет ни единого действующего лица (даже скворечник пуст). Но несмотря на тишину, запечатленную на холсте, кажется, что звучит мощный хор, прославляющий жизнь во всех ее проявлениях. Гармоничная ясность и простота картины, лишенной подробностей, - все вместе олицетворяет значительность не быта, но бытия. Не удивительно, что картина находилась когда-то в доме такого

взыскательного коллекционера, как Владимир Осипович Гиршман.

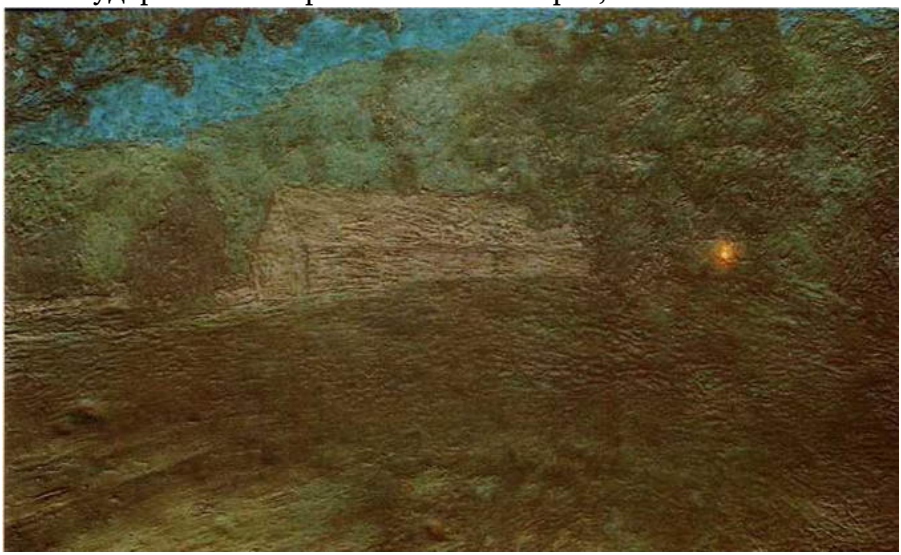
Самым близким другом Крымова в эту пору был художник Николай Сапунов, чуть позже к ним присоединился Георгий Якулов. Все трое были людьми очень разными, но одинаково веселыми и остроумными. После дня напряженной работы Крымов с друзьями любили собираться у Всеволода Мамонтова, сына знаменитого Саввы Ивановича Мамонтова. Там бывали многие художники и архитекторы, иногда всю ночь напролет Константин Коровин веселил их своими рассказами.

декорации-павильоны: «Испанское кабаре» расписал Сапунов, «Кавказский духан» - Якулов, а «Русский трактир» - Крымов. Актер Иван Москвин изображал полового, в чайниках подавал шампанское. С этого времени и началась дружба актера с Крымовым, которая длилась всю жизнь. Но несмотря на все это озорство, Крымов всегда осознавал значение роли художника, который должен быть личностью, заниматься тем, что любит, иначе для него не будет ни искусства, ни творчества, ни жизни.



Автопортрет. 1908

Государственная Третьяковская галерея, Москва



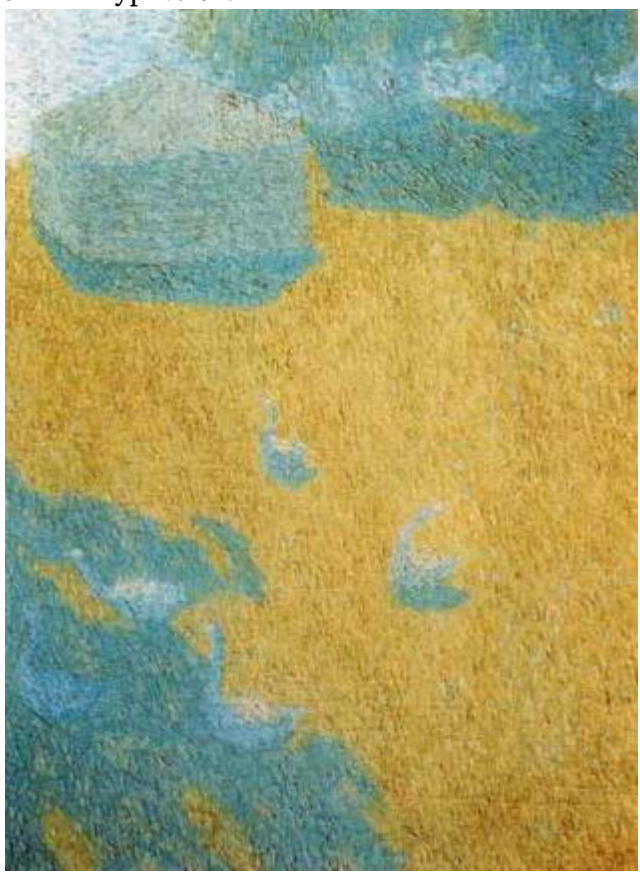
Летняя ночь. 1905
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Николай Петрович был человеком весьма азартным: с друзьями в кофейне Филиппова играли в бильярд, ездили на скачки. Однажды на Тверском бульваре в ресторане- павильоне «Грек» эта веселая компания художников исполнила декорации-павильоны: «Испанское кабаре» расписал Сапунов, «Кавказский духан» - Якулов, а «Русский трактир» - Крымов. Актер Иван Москвин изображал полового, в чайниках подавал шампанское. С этого времени и началась дружба актера с Крымовым, которая длилась всю жизнь. Но несмотря на все это озорство, Крымов всегда осознавал значение роли художника, который должен быть личностью, заниматься тем, что любит, иначе для него не будет ни искусства, ни творчества, ни жизни.

Николай Крымов начал работать в те годы, когда в полной мере проявился блистательный талант Валентина Серова, громко звучало имя необыкновенного колориста Константина Коровина, еще не угасли творческие импульсы Ильи Репина, Василия Сурикова, Виктора Васнецова, Архипа Куинджи, но уже ушли Алексей Саврасов, Иван Шишкин, Исаак Левитан. «Зеленая» молодежь, вместе с которой Крымов начал учиться в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, совсем юной встретила новый XX век, и подспудно каждый из них мечтал сказать свое слово в русском искусстве.

К первому десятилетию XX века в России существовало несколько значительных художественных объединений. Это - Товарищество передвижных художественных выставок,

основанное в 1871 году; работы его участников все еще волновали широкие зрительские массы. Но уже в 1898 году в Петербурге при журнале Мир искусства возникло объединение с тем же названием. «Мирискусники» были совсем иными, нежели «передвижники». Культ красоты, увлечение театром, глубокая образованность многих из них соединялись в их творчестве с поэтизацией прошлого. Среди них было много художни- ков-графиков, что способствовало созданию нового типа художественных журналов.



Под солнцем. 1907
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Лунная ночь. 1906
Рязанский художественный музей

В «оппозиции» к «Миру искусства» оказались художники-москвичи и кое-кто из петербуржцев, основавшие в 1903 году Союз русских художников, который просуществовал до 1923 года. Среди «союзников» было много пейзажистов: Станислав Жуковский, Сергей Виноградов, Петр Петровичев, Леонард Туржанский, Николай Досекин, Василий Переплетчиков и другие. Столь бурное развитие пейзажной живописи и пейзажного мировосприятия было обусловлено стремлением к утверждению зримой красоты мира. Кроме того, для многих живописцев пейзаж был привлекателен своей несоциальностью; он приобретал особый смысл, казался какой-то идеальной средой бытия. В 1900-1910-е годы любимыми мотивами этих художников были старые усадьбы, скромные уголки природы, сельские сцены, лошадки, заснеженные равнины. Они стремились придать натурному этюду «картинность», стараясь при этом сохранить непосредственность впечатления.

С 1896 года существовало Московское товарищество художников. На XII выставке этого объединения в 1905 году выставлялся и Крымов вместе с уже окончившими Училище Кузнецовым, Сапуновым, Матвеевым.

Время побуждало художников к поискам единомышленников, созданию художественных объединений. Но подчас единственная выставка с запоминающимся названием, как устроенная в 1904 году в Саратове «Алая роза» (ныне о ней помнят только

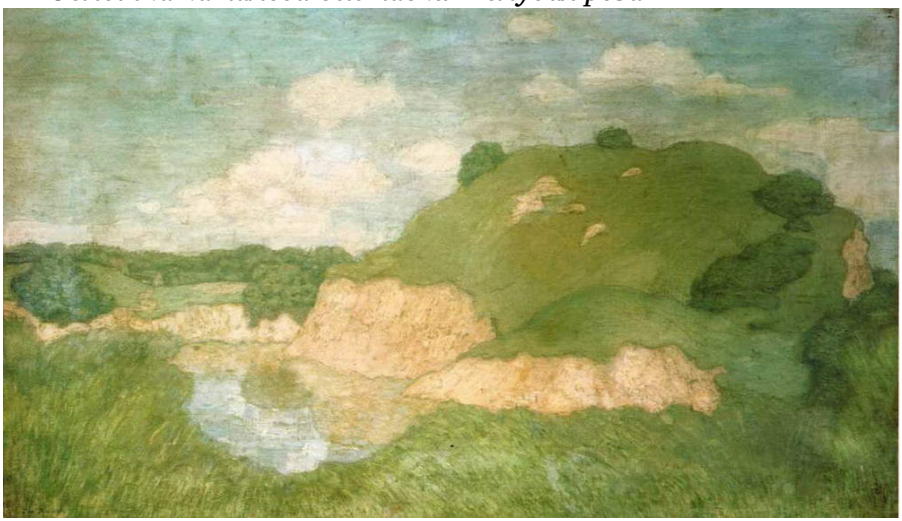
специалисты), подтверждала, что в искусство пришла талантливая молодежь, выступления которой «беспокоили» маститых художников.

«Голубая роза»

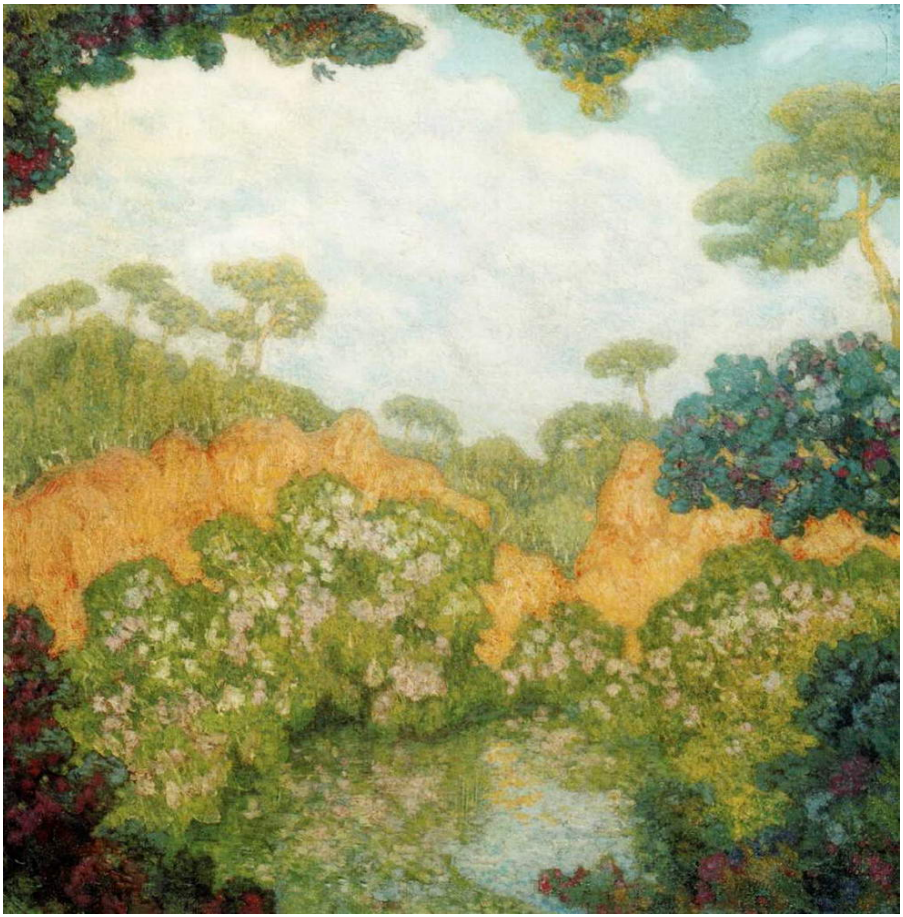
Открывшаяся в Москве в марте 1907 года выставка под необычным названием «Голубая роза» навсегда осталась в истории искусства и оказала заметное влияние на современную ей художественную жизнь. Это был особый случай, когда именем одной-единственной экспозиции стало называться целое художественное направление, а сами ее участники вошли в историю искусства под именем «голуборозовцы». Им не были свойственны ни демократический пафос передвижников, ни ретроспективизм «Мира искусства». Потаенная и влекущая красота обыденного, увиденная сквозь призму поэтической грезы, - вот то, что сближает Николая Крымова, почти самого молодого из участников этой выставки, представившего на выставке три работы (и среди них - пейзаж К весне и два варианта Песчаных откосов), с картинами других экспонентов. Полотна молодых москвичей и Крымова в том числе «походили на смутные эскизы фантастических панно, предназначенных неизвестно для каких стен, в то время как сами авторы были уверены, что именно подобными лирическими мерцаниями красок, туманными симфониями цвета и делается поэзия картины», - писал Сергей Маковский.

Среди художников «Голубой розы» Крымов казался наиболее лирическим и наиболее «реалистичным». Спокойная, уравновешенная гармония и тишина, царящие в его картинах, - не только подмеченное состояние природы. Возможно, у художника закрадывалась мысль,

Обложка каталога выставки «Голубая роза»



Песчаные откосы. 1908
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Сосны. 1907
Частное собрание, Москва

что подобная идиллия недолговечна, что этому покою не суждена длительная жизнь. Впрочем, мысль эта не нова - ведь вдохновителями «голуборозовцев» был и гений Михаила Врубеля, и творчество рано ушедшего Виктора Борисова-Мусатова.

На выставке работы Крымова соседствовали с произведениями Мартироса Сарьяна. Уже тогда была замечена парадоксальная общность их работ. Они оказались именно теми живописцами, кому были свойственны поиски светосилы в цвете и глубины в тоне. Сарь- ян и Крымов дополняли друг друга, как створки диптиха: один был север, другой - юг.

«Голуборозовцы» Сарьян, Кузнецов, Крымов, Сапунов не были чужды импрессионизма, когда они учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в мастерской Серова - Коровина. Французское слово impression в переводе на русский язык означает впечатление. Импрессионизм - это направление в

европейском искусстве последней трети XIX - начала XX века, представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть окружающий мир и повседневную жизнь в их подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. Но в тот момент, когда упомянутые выше художники стали формироваться как самостоятельные творческие личности, они поняли необходимость преодолеть свое недавнее прошлое - именно преодолеть, ибо их новая система складывалась как антиимпрессионистическая.

А что это за цветок - голубая роза, давший название столь примечательной выставке? Не васильки с незабудками, не диковинные гортензии, а невиданная голубая роза. Такого цветка в природе не существует. Он может только присниться или стать символом чего-то прекрасного и далекого. Не случайно Константин Бальмонт, описывая озеро Люцерн в Швейцарии у подножия Альп (его немецкое название - Фир- вальдштетское), состоящее из семи отдельных, но связанных между собой озер, дает этому стихотворению название Голубая роза.

Фирвальдштетское озеро - Роза Ветров,
Под ветром колышутся семь лепестков,
Это роза сложилась меж царственных гор
В изумрудно-лазурный узор.
Горы встали кругом, в снеге рады цветам,
Юной Девой одна называется там.
С этой Девой далекой ты слита судьбой,
Роза-влага, цветок голубой.

Туманные дали. 1907-1908
Частное собрание, Москва

Может быть, благодаря этому стихотворению на слуху оказалось словосочетание - голубая роза. А возможно, название выставки утверждало в палитре первенство голубого цвета как мир фантастики, волшебства, мечты о небывалом и несуществующем. Такое название подчеркивало близость художников этого объединения (Анатолия Арапова, Петра

Бромирского, Владимира Дриттенпрейса, Ивана Кнабе, Павла Кузнецова, Мартироса Сарь- яна, Сергея Судейкина, Петра Уткина, всего 16 художников) к московским поэтам-символистам и композиторам символистской направленности, таким, как Скрябин или Метнер. Всех их можно было встретить в Обществе свободной эстетики, где «голуборозовцы» выделялись экстравагантностью поведения и манер, что, по их мнению, пристало новым преобразователям жизни.

О художественном преображении жизни писал весной 1907 года Федор Сологуб: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я - поэт».

Изменять мир и жизнь творческим взлетом таланта призывал Константин Бальмонт:

Бог создал мир из ничего.
Учись, художник, у него, -
И если твой талант крупица,
Соделай с нею чудеса,
Взрасти безмерные леса
И сам, как сказочная птица,
Умчись высоко в небеса,
Где светит вольная зарница,
Где вечный облачный прибой
Бежит по бездне голубой.

Ночь серебристая. 1907
Частное собрание, Москва

Рассвет
Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Еще больше Крымов сблизился с художниками-«голуборозовцами» в связи с изданием журнала Золотое руно. Он принимал деятельное участие в его

графическом оформлении. Приобщению к журналу во многом способствовала его дружба с Сапуновым и Якуловым.

А между тем живопись Николая Крымова стремительно менялась: тонкий лиризм, недосказанность изображения, предчувствие и утверждение изменчивости и исчезновения увиденного, живописный де- коративизм (Солнечный день, Снегири, К весне) - все, что сближало его с художниками «Голубой розы», временно отступило, открывая дорогу другим настроениям и эмоциям.

В его картинах появляются гротеск, ирония, шутка (Ветреный день, Московский пейзаж. Радуга, После весеннего дождя, Новый трактир). Всему этому есть объяснение. Сначала художник пристально изучал состояние природы, пройдя короткий путь от этюда с натуры до «картинной» завершенности. Но смена ритмов жизни, ее «фольклорность», столь свойственная Москве в отличие от чопорного Петербурга, праздники, гулянья, ярмарки, частушки-прибаутки, народные игрушки, разудалые вывески, лубок - все это позволило чуткой душе молодого художника впитать новые впечатления и зафиксировать их на холсте. Неудивительно, что в стилистику его картин стремительно ворвались элементы искусства примитива.

К весне. 1907
Государственная Третьяковская галерея, Москва

После дождя

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Коренной москвич, Крымов всю жизнь прожил в родном городе. Он знал все уголки, в молодые годы много бродил по городу. В картине Московский пейзаж. Радуга Крымов предстает в нескольких обличьях: он и художник, и актер-лицедей, не чуждый скоморошьего веселья, и «прогрессивный» горожанин. Его не удручают, как художников «Мира искусства», появившиеся многоэтажные дома. Наоборот, он расставляет эти дома по краям полотна, подчеркивая театральную «кулисность» композиции. Он не пугается почти незаметному появлению фабричных труб, с детской радостью не забывая запечатлеть идущий из трубы дым. Да и весь этот московский пейзаж, несомненно, увиден глазами ребенка, веселого и озорного, такого, как изображенный в центре дорожки. Эта радость жизни разлита по всей картине, где мокрая, освещенная солнцем крыша, кажется, издает мелодичный стеклянный звон. Редкое удовольствие пробежаться по влажному песку розовой дорожки сравнимо с восторгом наблюдения радуги, протянувшейся от одного края полотна до другого.

Русская живопись помнит немало радуг, но ни светлая надежда на спасение от шторма, выраженная в появившейся в углу картины Айвазовского радуге, ни «домашность» радуг Константина Сомова несравнимы с детски простодушной радугой-коромыслом, готовой «зацепить» стоящие по краям картины Крымова дома:

Коромысло, коромысло
С нежными крылами,
Как оно легко повисло
В воздухе над нами.

(Константин Бальмонт)

Горный ручей. 1908
Частное собрание, Москва

Московский пейзаж. Радуга. 1908
Государственная Третьяковская галерея, Москва

К вечеру. 1913
Рязанский художественный музей

У крымовской радуги «крыла» не то чтобы нежные. Плотный розово- лимонно-бирюзовый цвет небесной дуги собирает колористические элементы, «спрятанные» на полотне: розовые и охристые стены домов, голубовато-зеленые стекла окон, многоцветье мокрых крыш. Но в приведенном четверостишии есть ритм детской считалки, что вполне соотносится с внутренним озорством этого полотна.

Теперь тонкое нюансирование цветовых сочетаний сменилось ярким живописным пятном (Желтый сарай, Туча), появился интерес к форме предмета, его геометризация. От романтически-возвышенных пейзажей Крымов обратился к изображению мотивов действительности, нерафинированной и подчас грубой (Новый трактир). Искреннее веселье, простодушие, хитрость, лубочность этой картины приобретают характер маленького театра, где персонажи кажутся плоскими, вырезанными на фоне такого же игрушечного размалеванного задника-фона.

Новые темы и новая крымовская живописная манера отличаются от его ранних работ, как утонченное стихотворение Бальмонта Голубая роза отличается от упругой ритмики и ярких

образов стихотворения Василия Каменского Русский зве- нидень:

Звени, Солнце! Копья светлые мечи,
лей на Землю жизнедатные лучи.
Звени, знойный, краснощекий,
ясный-ясный день!
Звенидень!
Звенидень!

Одновременно с Крымовым постигали примитивизм Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Петр Кончаловский, Илья Машков и другие художники-современники.

Для этих мастеров примитивизм определил их творческий путь на многие годы, у Крымова же наивность и лубочность образов в картинах остались кратким, но впечатляющим этапом творчества.

Закончив в 1911 году Училище живописи, ваяния и зодчества, Крымов был уже вполне сложившимся живописцем, получившим широкую известность и признание публики. Присутствие его работ на Международной выставке в Риме в 1911 году поставило художника в один ряд с крупными отечественными мастерами той поры. В обзоре выставки Яков Тугендхольд писал: «Едва ли в каком-либо павильоне чувствуется столько утонченности, интимнолюбовного отношения к искусству, столько культуры, как в произведениях Бенуа, Добужинского, Лансере, Петрова-Водкина, Крымова, Бродского, Богаевского, Гауша, Грабаря... и др. Это не колористы в чистом, западноевропейском смысле этого слова - это тихие поэты. Странный цветок народа, бунтующего и в жизни, и в религии, и в литературе, но задумчивого в своем изобразительном искусстве».

В 1910-е годы Крымов увлекся классическим пейзажем XVII века, создателями которого были французские художники Клод Лоррен и Никола Пуссен. Они создали идеальный пейзаж с тремя планами композиции, различаемыми по цвету: самый близкий - коричневый, второй - зеленый, а третий - голубой. Словно театральные кулисы на сцене, на картине изображались большие раскидистые деревья у правого и левого края полотна. Это были воображаемые картины земного рая с горами, реками, водопадами и деревьями - классическое воплощение гармонии и совершенства.

Показателен крымовский пейзаж Рассвет (1912), в котором классицистическое начало соединяется с наивностью примитива. В нем присутствует даже идиллическая фигура пастуха со стадом, что подчеркивает неразрывную связь человека и природы. Подобные возвышенно романтические пейзажи создавал старший современник Крымова Константин Богаевский. А у Крымова

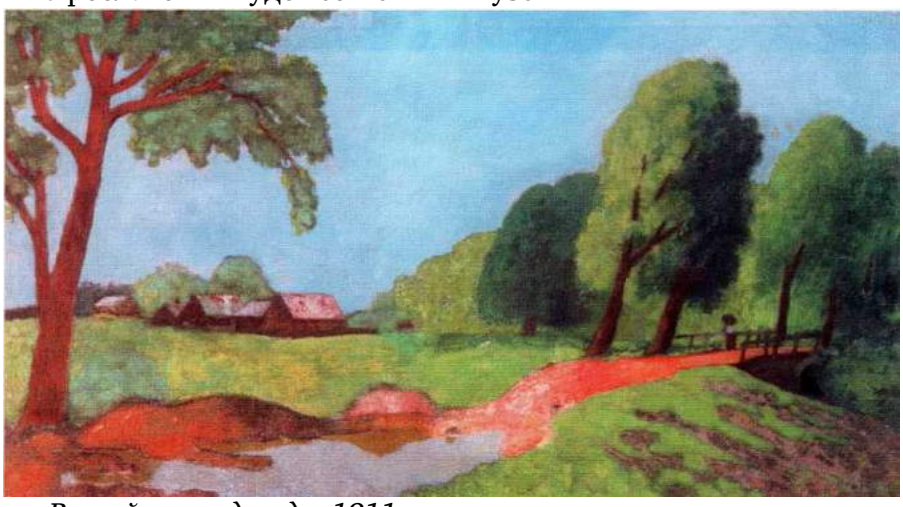
проецирование опыта классиков на собственное творчество привело к тому, что он перестал быть рабом натуры. Он начал «сочинять» свои пейзажи, где натурные наблюдения соединяются с декоративными принципами (Летний день, Утро).

Молодой искусствовед Николай Пунин с восхищением рассматривал в 1915 году недавно написанную картину Раннее утро: «Он нарисовал... полянку, озеро и реку, поставил три дерева с листвой пушистой и мягкой; его чувство композиции не было удовлетворено, он подклеил кусок картона, нарисовал еще дерево, со стволом, согбенным в сторону противоположную той, в которую склонились три нарисованных дерева, - и создалась композиция с необычайной гармонией основных линий, певучая, музыкально-обоснованная; она стала жить той таинственной жизнью и дышать тем покоем, каких Крымов, вероятно, даже не искал, только смутно ждал их прихода, как каждый из нас ждет от наступающего дня прихода счастья».

После весеннего дождя. 1908
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Утро. 1916

Ярославский художественный музей



Весной после дождя. 1911

Костромской государственный объединенный художественный музей

Раннее утро может дарить человеку два состояния: еще продолжающийся сон или бодрость нового дня. В Раннем утре тишину наступающего дня можно сравнить с зачарованно медленными движениями людей, грезящих наяву. Размышляя о том, что сам Крымов не мистик, не маг и даже не гений сна, хотя картины его - сновидения, Лунин писал: «На следующий день мы даже не знаем, что нам снилось, но помним, что снилось что-то бесконечно прекрасное, чарующее и нежное, как первая любовь, вернее - первое мгновение любви».

На этой картине мир классически ясен. Он прост и почти простодушен. Хотя на самом деле мир иной, художник на полотне сделал его именно таким. Эту зачарованность и тишину Крымов «разряжает» маленькими фигурками охотника и собаки.

На полотне все и сказочно, и до того реально, что слышишь, как разносит эхо звук выстрела, а ветер стелет ружейный дым по зеркальной воде, по кустам, по траве, еще пронизанной утренней свежестью и белыми парами воздуха.

Этот пейзаж с тополями можно назвать классикой ландшафтного построения: так замечательна конструктивная четкость отдельных групп кустов или деревьев. В картине все связано, все гармонично действует на наше сознание, как чарующая музыка. Даже тени, бросаемые стволами, уравновешены. Они исполняют свою роль в общем развитии темы с полной свободой и в полном согласии, а небольшой сучок или просто обрубок ствола легко и просто находит свое место в этом серебряном мире. Столь ценимая импрессионистами световоздушная среда уплотняется и приобретает более декоративные формы, нежели желание иллюзорно-точно воспроизвести движение по-утреннему влажного и прохладного воздуха.

Романтическая мечта Крымова о совершенной гармонии, не существующей в реальной жизни, - один из аспектов творческих исканий в отечественном искусстве начала 1910-х годов. На исходе 1915 года в журнале Аполлон появилась большая статья Лунина под заглавием Три художника, посвященная Са- рьяну, Сапунову и Крымову. Мечтательные и гармонически светлые пейзажи Крымова казались Лунину контрастом с сапуновским неистовством. Тогда-то и была высказана мысль о том, кто вел и окрылял художника: из современников называлось имя французского живописца Мориса Дени, а взгляд в глубь веков отыскивал и великого Пуссена.

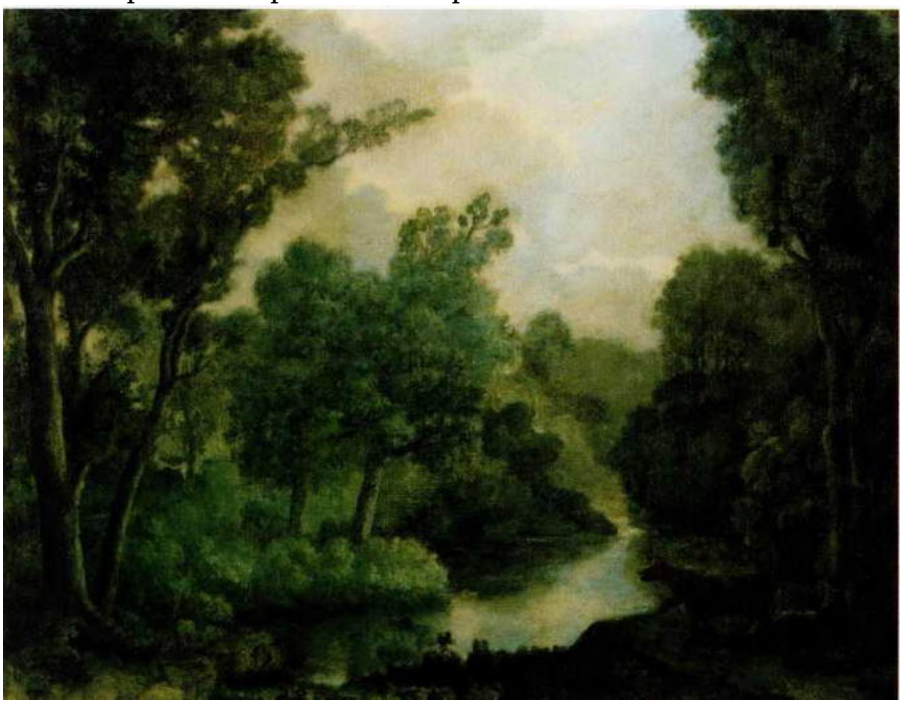
Утро

Костромской государственный объединенный художественный музей

На заре. 1910

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Утро. 1910-е
Таганрогская картинная галерея



Рассвет. 1912
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Но в корнях своей живописи, - считал Пунин, - Крымов -

реалист, пожалуй, даже наивный; правда, он декоративно компонует и пишет «под гобелен» свои пейзажи, но ведь это только стиль, и при том еще не совсем свой... Крымов - мастер светотени, хорошо изучивший отношение планов; кроме того, он хороший стилист и первоклассный, хотя и академический композитор».

Раннее утро. 1914
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Люди, львы, орлы и куропатки…» Звуки и тишина

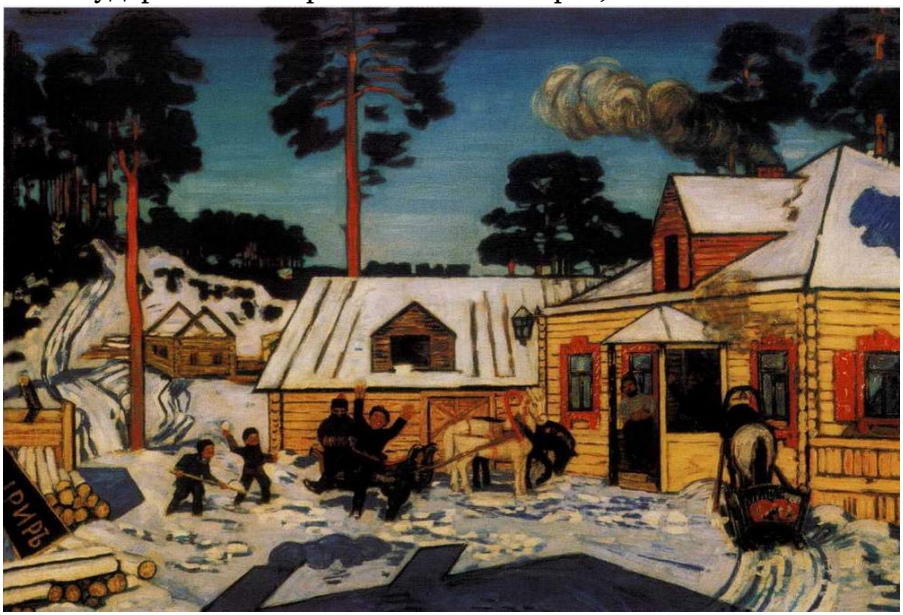
К середине 1910-х годов Крымов стал известным пейзажистом. Рассматривая этот этап творчества живописца, интересно заглянуть в мир его картин: переступить через раму и, как Алиса, оказаться в Зазеркалье, вернее, внутри самого полотна. Здесь нас ждут удивительные открытия: почти все его картины населены. Сидят на ветках деревьев, будто зачарованные, птицы, бродят кошки, лают собаки. Любовь к жизни проявлялась у Николая Петровича во всем. Он очень любил животных, начиная с лошадей и кончая маленькими букашками. Любил о них читать, а рассказывая, всегда их очеловечивал.

Несомненно, существует связь между персонажами, присутствующими в картинах, и их звуковой наполненностью. Картины мастера можно разделить на «тихие» и «громкие», на «чистые» пейзажи, где царит только Ее Величество природа, и на произведения, где пейзаж является средой обитания людей и животных.

Новый трактир, похоже, самая «шумная» из картин художника. Нестройные выкрики подвыпившего мужика, нетерпеливое ржание лошадей, громкий смех разыгравшихся мальчишек и заливистый лай дворняжки - все это сливается в многоголосый хор. Только что выстроенному трактиру вполне соответствует лубочная яркость зимнего дня и игрушечность лошадок.

Зимний пейзаж весьма примечателен: его холст почти квадратный, что для художника, предпочитающего вытянутые по горизонтали картины, явление не слишком частое. Наконец, он «громок», как и картина Новый трактир. С веселым криком летящие с ледяной горки ребятишки своим весельем «разбудили» густую синеву деревенского полдня.

Ветреный день. 1908
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Новый трактир. 1909
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Туча. 1910
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Не меньшее оживление царит в картине Розовая зима. Дуга ледяной горки почти пересекается с заснеженной дорогой, по которой резво движутся запряженные парой сани, а за ними появляются и вторые. Контраст основательного двухэтажного дома и дерева, поднявшегося до небес, с муравьиным копошением людей напоминает работы голландских мастеров пейзажа XVII века.

А в картине Ветреный день в мир людей и животных яростно врывается стихия. Быстро надвигающиеся темные тучи, грозно качающиеся деревья, так же, как и несущийся бык и взволнованные люди (хочется назвать их «человечками» - так по-игрушечному «деревянными» смотрятся их движения) - все они звенья одной цепи: драматическое состояние природы не может не отразиться на тех, кто составляет ее часть.

Цветовая насыщенность «громкой» картины Желтый сарай обусловлена не только окраской сарая, но и аккордом теплых тонов, наполняющих этот вечерний пейзаж. Контраст цветовой звучности сарая, красной лошади, золотого заката и тишины этого уголка - разителен.

Противопоставление эмоциональной звучности природы и сдержанности человека существует и в картине Туча. Тревожный

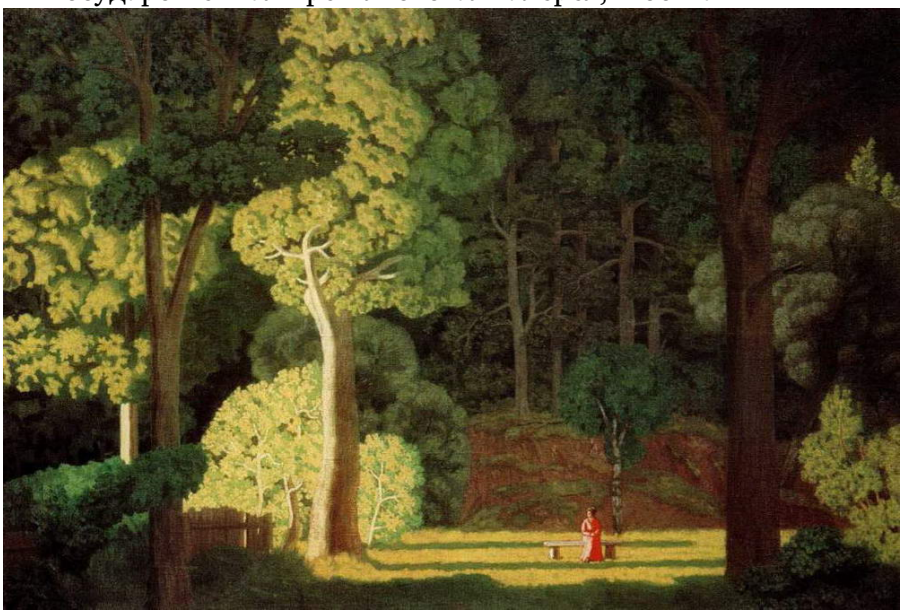
свет, при котором и дом, и земля стали выбелено лимонно-желтыми, никоим образом не потревожил мирно жующую лошадь и суетящегося мужичка.

Самая наполненная живностью картина - К весне. Снегири, ворона, кошка, курица абсолютно бесшумно существуют на полотне. Весенняя суета разных существ, собранных Крымовым на маленьком пространстве вокруг крыши, кажется увиденной сквозь толстое стекло, поглощающее любые звуки.

Необычным, не похожим на кры- мовские произведения, смотрится, пожалуй, лишь Пейзаж с охотниками. Ведь большинство его героев не претендуют на главную роль на полотне. А здесь прячущийся среди затененных куп деревьев за большим камнем охотник и другой персонаж, освещенный яркими лучами медленно заходящего солнца, выделяются своим смысловым положением на картине.

Желтый сарай. 1909
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пейзаж с охотником. 1919
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Пейзаж с женской фигурой в красном. 1910-е
Тульский художественный музей

Вечер. 1920
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Чем заняты взрослые люди на картинах Крымова, и какую роль он им отводит? Назвать их деятельными героями не приходится. У них, конечно, есть свои дела: запрягать лошадь, управлять санями, веселиться после посещения трактира, рыбачить, охотиться и потом рассказывать об этом, и просто спешить. Но особая роль отводится отдыху на лоне природы: они сидят у реки {Вечер), несуетно, неспешно прогуливаются, не нарушая той гармонической связи, какая возникла между ними и окружающей природой {Зимний вечер). Или наслаждаются величием леса, как в Пейзаже с женской фигурой в красном. Этот пейзаж пронизан величественным пантеизмом. Большие для Крымова размеры холста и избранная художником точка зрения - сверху - позволяют ощутить всю значительность старого заросшего парка. Картина внушает зрителю представление о том, как долго и медленно росли эти деревья, сколько поколений людей сменилось за то время, что они мужали. Классическая театральность пейзажа несомненна. Так же, как когда- то учили в петербургской Академии художеств, живописец выбрал «кулисное» решение: мощные деревья, словно боковые театральные кулисы, обрамляют солнечную поляну. Глубина полотна теряется в тени: кажется, что неплотный занавес отделяет передний план от массива деревьев. Из-за того, что они столь могучи, фигурка сидящей на скамейке женщины выглядит совсем маленькой, но ярко-красный цвет платья не позволяет ей

потеряться в этом лесном массиве.

Резко падающий слева солнечный свет не только освещает поляну и деревья, но и моделирует их объем. Отсюда - естественное чередование деревьев освещенных и затененных, а длинные тени, пересекающие поляну, и темный передний план еще более усиливают театральную классичность этой композиции. Аппликативность в решении освещенной листвы придает картине особую декоративность.

А как же быть с героиней, занимающей столь малое место на холсте? Как здесь не вспомнить европейскую традицию XVII века: помещать стаффажи - второстепенные мелкомасштабные изображения людей и животных в композиции - в среду пейзажа. Крымов был знаком с этой традицией, но для него присутствие человека в пейзаже - скорее, желание еще раз подчеркнуть грандиозность зеленого царства, в котором и человеку отводится место.

Но была в жизни Николая Петровича и еще одна сфера деятельности, где гармоническое соотношение человека и природы нашло свое естественное продолжение: это театр. Еще в 1911 году он оформил спектакль Не было ни гроша, да вдруг алтын по пьесе Александра Островского в театре К.Н. Незлобина, но постановка не осуществилась.

В 1915 году именно о Крымове подумал Константин Сергеевич Станиславский, когда Художественный театр решил вновь поставить пьесу Чехова Чайка. Ведь жизнь его героев протекала среди столь любимых Крымовым полей и лесов. В пьесе есть и «колдовское озеро», и поздняя осень, когда за окнами дома шумят, теряя листву, деревья. Но Чайку в том сезоне не поставили.

Розовая зима. 1912
Смоленский музей изобразительных и прикладных искусств

Зимний пейзаж. 1919
Саратовский художественный музей

Зима
Севастопольский художественный музей

В следующий раз Станиславский обратился к Крымову, когда возникла необходимость сделать новые декорации ко второму акту Вишневого сада Чехова для предстоящих гастролей в США (1922). Написанные художником декорации подтверждали слова Лопахина: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны по-настоящему быть великанами».

После возвращения труппы с американских гастролей Крымов работал над декорациями к Горячему сердцу Островского во МХАТе. А последняя встреча с этим театром произошла во время подготовки спектакля Таланты и поклонники. Театр оказался именно тем счастливым местом для художника, где жизнь персонажей то спокойно, то стремительно развивалась на фоне знакомых крымовских пейзажей.

Но не только работа связывала художника с театром. С молодости он дружил с Иваном Москвиным и даже жил у него два года во время Великой Отечественной войны, когда квартира Крымова оказалась непригодной для существования. А какие веселые беседы велись в доме Москвина, когда там собирались Крымов, Сахновский, Леонидов и сам хозяин! Это было

своеобразное состязание остроумцев, тонких художников, знатоков жизни.

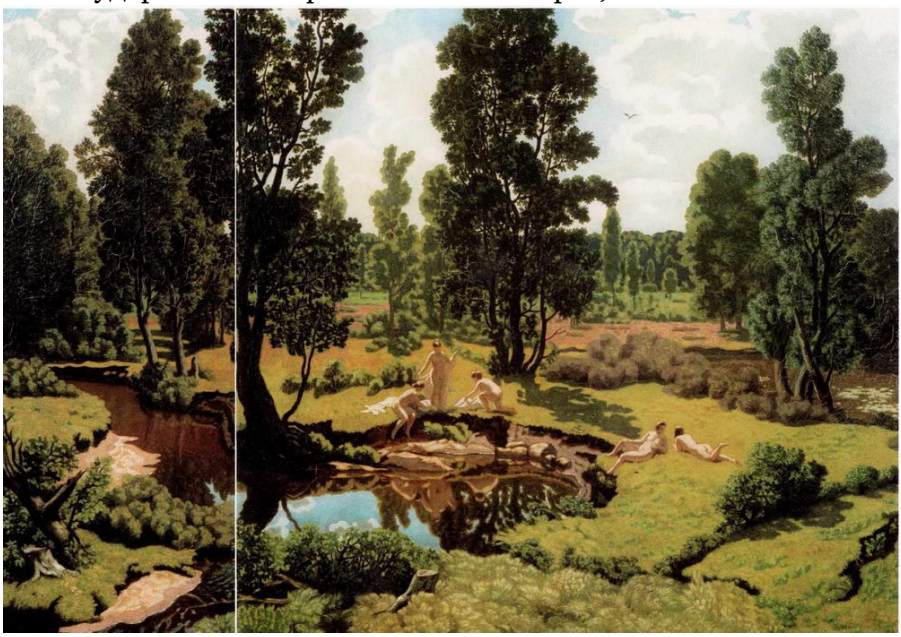
Секреты тональной живописи

Крымов никогда не стремился создавать огромные полотна. В молодости это было связано с ограниченными средствами: внешне подтянутый и респектабельный, художник в годы учебы очень нуждался. Не имея денег на живописные принадлежности, он пользовался теми красками, которые счищали со своих холстов состоятельные ученики, предпочитавшие «широкую» живописную манеру. «Совсем не обязательно писать огромные холсты широкими мазками. Можно писать одной маленькой кисточкой на маленьком холсте и красок потратить на копейку», - наставлял он своих учеников много позднее. В зрелые годы большие размеры холста ничего добавить к индивидуальности мастера уже не могли: его камерные по размерам пейзажи всегда оставались монументальными. Но подспудно потребность в больших полотнах все же существовала, и создание подобного произведения всегда было для Крымова и радостью, и откровением.

В картине Летний день (1914), изображающей купальщиц на берегу небольшой речки, он сумел передать ту дионисийскую связь с природой, которую так любили прославлять поэты-символисты. Крымов с вниманием и интересом наблюдает за эффектом отражения: «перевернутый», отраженный мир на полотне удваивается и изменяется в тоне. «Если вы пишите воду и отражение в воде, то помните, что все контрасты сближаются», - наставлял художник.

В ценимом художником европейском XVII веке такую работу назвали бы Пейзаж с купальщицами. Это название позволило бы автору внести в картину конкретность и точность.

Пейзаж. Лето
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Летний день. 1914
Астраханская картинная галерея

Крымов же назвал свое произведение незатейливо - Летний день. Оно дает зрителю возможность домыслить, дофантазировать, не лишая произведение достоверности. Приятная нега будто разлита по зеленому берегу, где расположились пять купальщиц. Их мягко светящиеся розово-

золотистые тела, пронизанные солнцем и окутанные влажными испарениями, нежно контрастируют со светлой травой. Скользящие тени причудливо изукрашивают их. Композиционно они - объединяющее начало на полотне, но все же образ природы здесь является главным.

Погружаясь в созерцание того или иного пейзажа, мы подчас забываем, что это название, происходящее от французского слова paysage, (а оно в свою очередь образовано от слова pays - страна, местность), означает такой жанр изобразительного искусства, в котором основным предметом изображения является дикая или в той или иной степени преображенная человеком природа. И если природа как таковая неизменна, то способов ее изображения множество. Пейзажи героические, эпические, романтические сменяют друг друга в той же последовательности, что и столетия. Смена вкусов и пристрастий в творчестве одного и того же автора позволяет увидеть его работы на протяжении десятилетий непохожими и изменившимися.

Осень. 1918.

Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Осенний вечер. Золотая осень. 1915
Государственная Третьяковская галерея, Москва

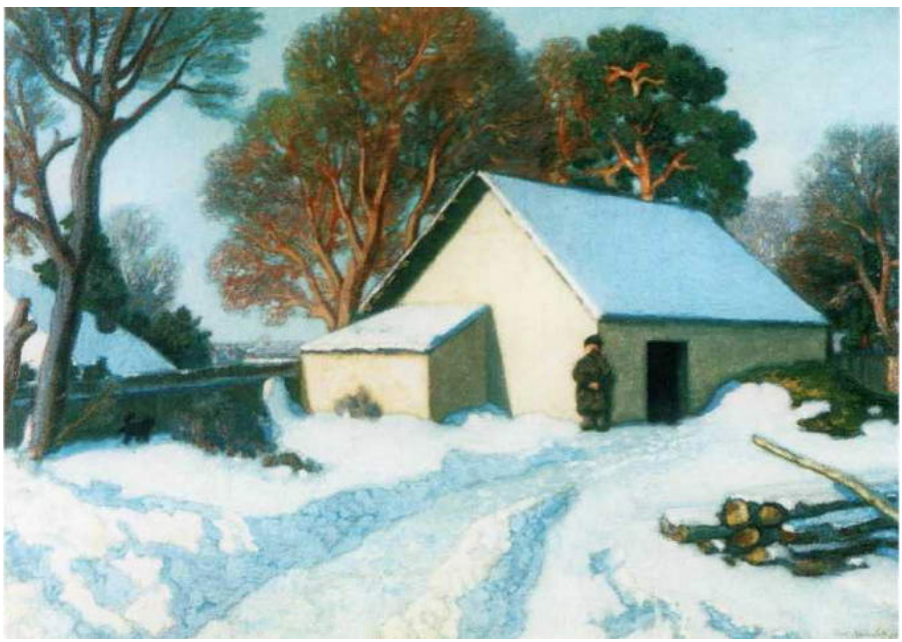
В неприхотливой по теме, но звучной и декоративной по цвету картине Осень Крымов оправданно смело использует традиции русской вывески, лубка. Лаконизм, ясность, скупость изобразительных средств точно соответствуют творческому замыслу. Казалось бы, далеко позади (в 1907-1909 годах) осталось творческое переосмысление художником того, что называют «примитив» в искусстве. Но элементы этого «наивного» видения мира очевидны.

Лето 1917-1918 годов вся семья Крымова (он, жена, сестра, племянники) проводила в Рязанской губернии в имении Всеволода Мамонтова, друга Николая Петровича. Обычно, выбирая жилье на лето, художник всегда стремился найти дом, в котором был бы балкон на втором этаже, откуда удобно писать пейзажи. Вот почему в этой картине выбран «вид сверху», будто живописец низко летит над землей на сказочном ковре-самолете. Невысокий полет позволяет хорошо рассмотреть «игрушечный домик», хотя по определению это должна быть добротная деревенская изба. Яркий солнечный свет будто лишил его весомости, а бревна - тяжести. Неторопливое движение взгляда вдоль холста позволяет увидеть небольшую поляну в обрамлении елок, а на ней - уютное жилье и золотые деревья. Надо всем господствует поэтически-со- зерцательное состояние художника, позволяющее одинаково внимательно смотреть и на землю, и в небо.

На натуре Крымов работал только летом. Но, несмотря на то, что зимние пейзажи написаны по памяти (исключения составляют «крыши», увиденные через окно) и в них присутствует элемент

фантазии, они вместе с тем очень достоверны в передаче состояния природы, пейзажной среды, освещения и колорита.

Зимние пейзажи художника, расположенные в определенном порядке, могли бы дать подробный в деталях и звучный по цвету рассказ об этом времени года: зима - время коротких дней и длинных вечеров; зима - невидимый глазу отдых природы и вполне ощутимая пауза для деревенских жителей между страдами; зима - время праздников и игр, но и время неустанных каждодневных трудов; зима - заботливая и опрятная хозяйка, укрывающая снегом всю непривлекательность неухоженной земли.



Зимний день. 1906
Частное собрание

А снег! Он может быть сухим, колючим, твердым, а может быть мягким и пушистым. Холодность его обманчива: он заботливо укрывает озимые, чтобы весной они дали новые всходы. А еще он - оптический инструмент, преломляясь в котором, мир окрашивается в сказочные цвета.

Именно такой он в крымовском Зимнем вечере (1919). Затененный передний план являет миру лиловосиние снега, из-под опеки которых с трудом выбираются кусты. А на втором плане, там, где неспешно идут люди, и на третьем, где медленно движутся тяжело нагруженные сеном сани, он розовато-сиреневый. Белее всего он на крышах изб, но впитавший в себя призрачное тепло коротких лучей заходящего солнца,

подсвечивается бледной охрой и серебром.

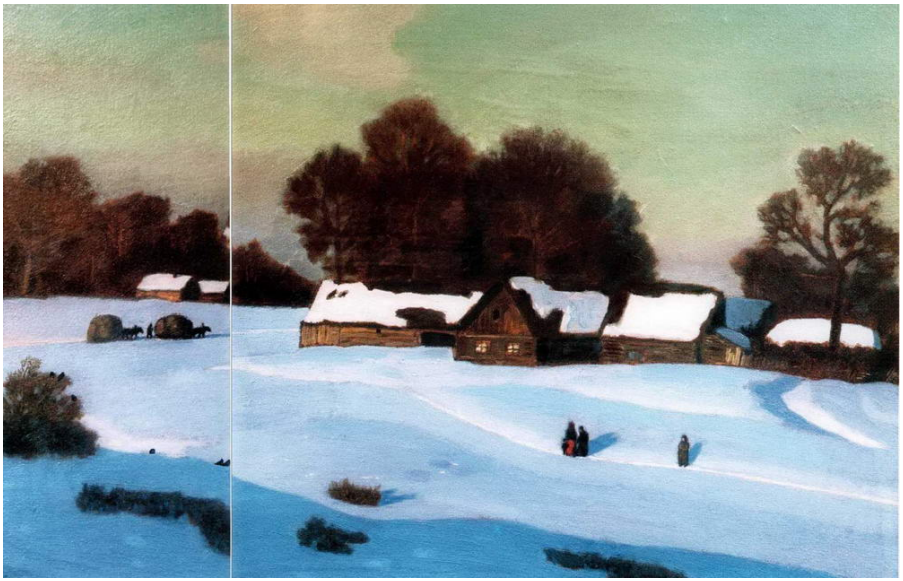
Счастливым должен быть художник, для которого красота окружающего мира самоценна, какие бы судьбоносные события ни происходили!

С 1920 года в течение восьми лет Крымов с женой и родными ездил на лето под Звенигород: ведь это были знаменитые левитановские места - Саввинская слобода. Жили они в доме художника Алексея Сергеевича Рыбакова, который был расположен к Крымову. Очарование этих мест давало творческий импульс художнику.

Трудно найти более скромный и будничный вид, чем в картине Серый день (1923). Как не вспомнить Александра Блока: «Но и такой, моя Россия ты всех краев дороже мне...»

Желая раздвинуть границы картины в глубину, художник не замкнулся в узком горизонтальном пространстве вдоль плетеного забора, а дал панорамный вид на дальние луга, уходящие к горизонту. Почти половина холста (в найденном положения линии горизонта проявляется столь ценимое художником «чуть-чуть») отводится небу, по которому быстро движутся прерывистые серые дождевые облака. Эти две стихии - небо и земля (слово «стихия» кажется слишком сильным для такого камерного пейзажа) - неразрывно связаны между собой: пролившийся из туч дождь сделал мокрыми траву, кусты, соломенные крыши, а стремительный ветер лохматит и рвет листву старой ветлы в центре картины. В этом небольшом полотне Крымов стремится зафиксировать увиденный им в пейзаже определенный момент или «состояние».

Картина удивляет тонкостью и богатством градаций цветовых отношений. Первый небрежный взгляд увидит небо, затянутое облаками. А еще потемневшие от времени и дождя сараи и растрепанное дерево, выделяющееся своими размерами среди другой зелени. Внимательный же глаз задержится на полотне долго. Многоцветие сероголубых туч заполнит все небо, и оно будет казаться совсем низким, только еле заметная светлая полоса у горизонта отделит его от синеющих вдали лугов.



Зимний вечер. 1919

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

Сравним между собой трубу со стелющимся дымом, березовые слеги на крыше сарая и неприхотливые цветы на переднем плане и решим для себя, что в картине самое светлое. День, запечатленный художником, назван серым, но сам он нашел массу тонких оттенков этого цвета, столь любимого Врубелем и Серовым. Оттенки серого цвета - жемчужно-перламутровые, свинцовые и сиреневые, чередуясь, меняются на небе, как и форма быстро движущихся туч. Ощутим влажность воздуха после дождя и радость обновления природы.

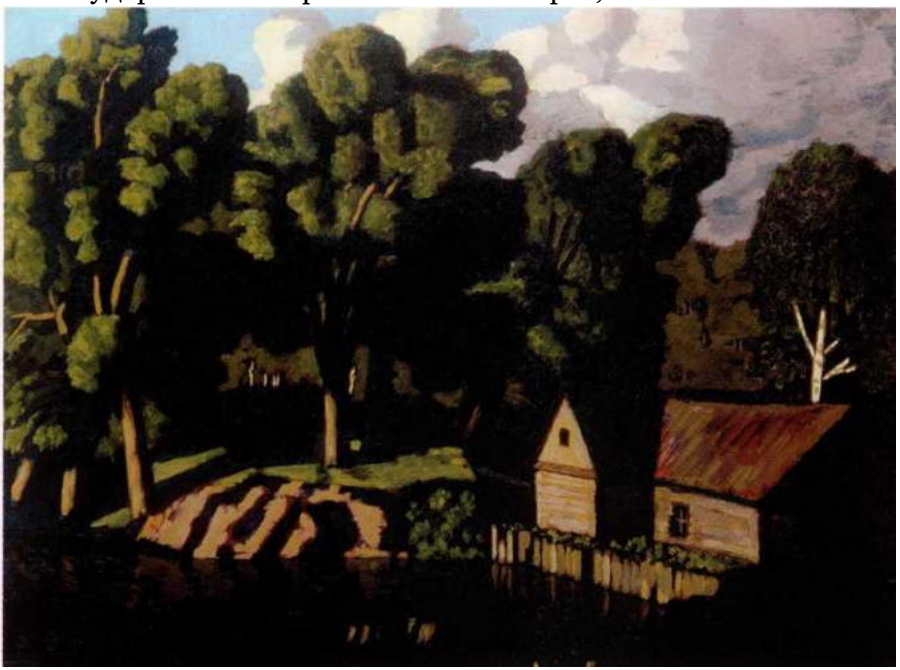
Понятие «частное» в этой картине переходит в понятие «общее». За левитановской обыденностью и внешней непритязательностью природы скрывается ее тонкая лирическая красота. А умение художника найти музыкальные, ритмические повторы выдает в нем неподражаемого мастера композиции.

Желание проникнуть в тайны природы, постичь законы жизни, возникшее еще раньше в подмосковном Краскове, где Крымов проводил летние месяцы 1914-1916 годов, еще сильнее захватило художника в Звенигороде. Бывали у художника и сомнения. Его беспокоило, что-, обладая немалым творческим опытом, он идет как бы ощупью, не имея серьезных теоретических обоснований в работе. Однако ежедневная работа на натуре позволила художнику вывести стройную теорию. Летом 1926 года под Звенигородом художник решил написать заинтересовавший его мотив: в поле около дороги стоял белый дом, окруженный

группой деревьев. Живописец обратил внимание на то, что освещенный дом смотрелся необыкновенно светлым. Чтобы написать его, пришлось употребить почти чистые белила, к которым Крымов примешал немного желтой краски, боясь загрязнить сделавшийся желтоватым от солнечных лучей цвет дома.

Вечер. 1914
Частное собрание, Москва

Летний пейзаж. Парк. 1919
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Мельница. 1919
Калужский художественный музей

Серый день. 1923
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Потом был дописан и весь остальной пейзаж - дорога, деревья, светлое зеленое поле и голубое небо. Этот же пейзаж художник писал и в пасмурный день, и вечером. Когда же все три этюда были поставлены рядом, стало очевидным, что в серый день дом получился светлее, чем в солнечный, а в вечернем пейзаже дом оказался написан тоном, равным дневному. Художник давно уже размышлял, что «хорошо бы иметь в живописи, как и в музыке, камертон, то есть предмет, который не терял бы своей светосилы ни днем, ни ночью, ни зимой, ни летом, был бы постоянным, не меняющимся от окружающих условий».

Открытие, как это часто бывает, пришло случайно. Однажды Крымов писал вечерний пейзаж. Раздумывая об этом «камертоне», художник закурил и совершенно машинально поднял руку с горящей спичкой на уровень глаз. Удивительно, но закат по отношению к огню спички был более темным. А с чем же можно было сравнить огонь спички? Оказалось, что он сливается с белой стеной, освещенной солнцем. Тогда-то мастер и убедился, что все тона вечера всегда темнее тонов солнечного дня. Отсюда и родилось у Крымова понятие об общем тоне в живописи.

В своих статьях об искусстве художник был образен и конкретен: «В определении понятия реалистической живописи у нас существует большая путаница. Живописью часто называют и

раскрашенный рисунок, и вообще все, что выполнено красками. Некоторые признают только то, что написано жирно, размашисто и не считают живописью то, что написано детально, гладко и скромно». И далее художник утверждал: «...живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала... Тоном я называю степень светосилы цвета. Видеть тон гораздо труднее, чем видеть цвет. В этом каждый легко может убедиться, пробуя определить разницу в цвете двух светофоров.

Что один светофор - красный, а другой зеленый, это скажет каждый, но только немногие верно определят, который из них светлее».

Эта гармония цвета и тона перекликается со строками Валерия Брюсова:

Есть тонкие властительные связи

Меж контуром и запахом цветка.

В нашей стране 1930-е годы были временем жесткой регламентации живописного процесса. Не вступая в дискуссии с политизированными критиками, Крымов, опираясь на искусство великих предшественников, продолжал развивать свою теорию тона в живописи: «Левитан в своих работах очень точно, может быть и сознательно... передавал общий тон в природе, что и давало ему возможность с необычайной правдивостью изображать моменты дня. Все его картины столь разнообразны по общему тону, что мы сразу видим, какой именно день и какой момент дня изображен художником».

В своих теоретических заметках художник обобщил то, что он, пейзажист, наблюдал десятилетиями: в природе в сумерках все соответственно темнее, чем в дневные часы; в солнечный день все освещенные предметы светлее, чем в пасмурный день; в комнате темнее, чем под открытым небом; в лесу темнее, чем в поле; вечером куст внизу всегда нужно брать теплым цветом, а верх холодным и т. д. Он отчетливо осознавал, как трудно не ошибиться в тенях облаков. Именно на примере своего ежедневного труда художник вывел аксиому, что лес обычно темнее, а кусты - светлее. «За траву принимают даже серый цвет, если верен тон. Чем меньше просвет неба и кроны деревьев, тем он темнее по тону».

Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица. 1934

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Вечер в деревне. 1927

Таганрогская картинная галерея

Лето. Этюд
Рязанский художественный музей

Полдень. 1910-е
Вологодская картинная галерея

Желая зрительно воплотить свои теоретические искания, Крымов в 1934 году написал учебный пейзаж-таблицу, которую назвал Изменения в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Увидевшие ее художники Кукрыниксы были поражены, рассматривая один и тот же пейзаж, повторяющийся девять раз в разное время дня и ночи. Небольшой пейзаж: белый дом с красной крышей, рядом с ним поляна, а вдали лес - повторялся при ярком солнце, в серый день и на закате, поздним вечером и в лунную ночь. Эта работа наглядно показывала изменения тона и цвета в зависимости от времени дня и состояния погоды. Для художников было откровением, что окно, написанное в безлунную ночь темно-коричневой краской, светилось на фоне темной зелени, стен дома и земли.

Крымовская теория позволяла ему быстро находить ошибки в работе начинающих живописцев: «При определении художественного качества живописных работ в первую очередь необходимо обращать внимание на верность общего тона, на общую правильность и точность передачи природы. У нас, однако, существуют разные ничего не говорящие пустяковые определения достоинств и недостатков картин. Говорят: вкусно, интересно, мягко, свежо, легко, любопытно, жестко, сухо и т. д. и т. п. Когда молодые художники овладеют общим тоном, все это отпадет и останется только “верно” и “хорошо”. Хорошо только

тогда, когда верно, и верно, если хорошо», - уверенно говорил он.

Учитель и его ученики

Разработанная Крымовым теория тональной живописи интересна не только как важное обоснование живописного процесса. Она была необходима в занятиях Николая Петровича со студентами. За свою жизнь художник несколько раз оказывался педагогом. Вскоре после октября 1917 года на Пречистенских рабочих курсах было организовано отделение ИЗО, которое пресса того времени назвала «Народной художественной академией». В 1920 году они превратились в Пречистенский практический институт с факультетом изобразительного искусства. Крымов работал там вместе с художниками Константином Коровиным, Николаем Ульяновым, скульптором Василием Ватагиным, искусствоведом Борисом Виппером. Но вскоре этот институт перестал существовать. В 1920-1922 годах Крымов преподавал во Вхутемасе, но самой плодотворной оказалась работа в Изотехникуме памяти 1905 года (1934-1936). И хотя тяжелая болезнь прервала эту деятельность, его ученики на всю жизнь сохранили не просто теплое отношение к маститому живописцу, но вспоминали его занятия с искренним воодушевлением.

У мельницы. 1927

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Зима. Крыши. 1934
Частное собрание, Москва

Многие из учеников запомнили тот день, когда к ним впервые пришел новый преподаватель. Это был 4-й курс, и студенты уже писали двухфигурные постановки и обнаженную модель. Осмотрев их работы, Николай Петрович заметил: «Писать вы не умеете. Все надо начинать сначала», и предложил «молодым дарованиям» написать натюрморт, который еще следовало построить. К следующему занятию студенты по просьбе Крымова сбили из фанеры небольшую ширмочку-гармошку высотой 80 сантиметров со створками шириной около 15 сантиметров. Потом Николай Петрович покрасил створки разными цветами и поставил ширмочку на стол в глубине мастерской так, что створки теплых цветов освещались дневным светом из окон, а створки холодных - электрической лампочкой. «Получилась интересная, нарядная штука, которую можно было написать, только верно взяв цвет и тон», - вспоминал Юрий Кугач. В процессе работы над этим заданием художники постигали много нового: для них было откровением, что белый цвет, освещенный лампой, равнялся по тону желтому, на который падал свет из окна.

После этого мэтр поставил перед учениками другое «простое задание» - белый куб, но одна его сторона была выкрашена

черной краской и сильно освещена электрической лампой. «Нам предлагается написать так, чтобы выразить, что освещенная черная плоскость светлее, чем белая теневая. Все поняли, что перед нами начинает открываться одна из тайн живописи», - вспоминал другой ученик Крымова.

А еще от студентов требовалось написать кусок смятой бумаги. Оказалось, что верно изобразить этот неожиданный по форме предмет труднее,чем гипсовую голову.

В мастерской, где работали студенты, над входной дверью было прорублено окно для освещения темного коридора. Однажды Николай Петрович поставил на подоконник этого окна натюрморт вроде шар- деновских Атрибутов искусства. С одной стороны он освещался дневным светом из окон мастерской, а с другой - из коридора - слабой электрической лампочкой. Постановка получилась очень красивой и сложной по цвету. Особенно хорош был рулон белой бумаги, невероятно трудный для воспроизведения.

Крымов предпочитал важные живописные проблемы подтверждать личным опытом: «Раз я в какой-то своей работе долго возился с белым цветом. Белая краска есть, а белого цвета не получается. Ведь краска- то - это еще не цвет! И вот, представьте, взял я листочек белой бумаги и пошел в Третьяковскую галерею. Подошел к какому-то репинскому портрету с белыми манжетами, приложил к ним белый листочек, а манжеты-то, оказывается, темно-серые!» Но, увы, чужой опыт, даже если это опыт такого известного живописца, как Крымов, не сразу воспринимался учениками. Федор Решетников не был студентом Крымова, но ему были дороги все замечания Николая Петровича. При этом он с большим огорчением смотрел на то, как Крымов исправляет его этюд: маэстро «намешал» какой- то мутно-серый цвет и стал записывать белую рубашку на картине Решетникова. «Но когда от белого ничего не осталось, я увидел неожиданное преображение: небо стало светиться, а рубаха, хоть и стала темнее, но казалась по цвету белее, чем была, и цвет, который вначале казался грязным, приобрел невероятную звучность», - рассказывал Решетников.

Советы Крымова многим художникам казались парадоксальными. Лидия Бродская вспоминала, что однажды в Тарусе она работала над сложным мотивом, который оказался ей не под силу. Николай Петрович долго смотрел на то, что она пишет, а потом посоветовал: «Видите там эту мусорную кучу. Ну, вот и попробуйте ее писать». Она была поражена таким предложением и ответила:

Последний луч. 1935
Саратовский художественный музей

Деревня летом. 1927
Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Но ведь это же будет скучно писать!» - «Тогда пригласите

джаз», - сказал Николай Петрович. Позднее художница поняла, что правдивость изображения даже самого неприглядного мотива важнее, нежели сложный и эффектный сюжет, но плохо и неправильно написанный.

На занятиях педагог делился с молодежью размышлениями о любимых живописцах: «Ну, знаете, если какому-нибудь художнику не нравится Репин, то это не художник, а просто балда!» Репина он очень ценил, находя бесконечные примеры цветовой и тональной выразительности у Ильи Ефимовича. Близки Крымову были и французские импрессионисты, особенно он выделял Сислея, дружески называя его Сислейчиком. Но не забывал добавлять: «Я очень ценю и Дега, и Сислея, и Клода Моне, но разве это мешает мне восторгаться гением Репина? А ведь есть еще и такие, которые отрицают и Левитана, и Серова! Видимо, у этих людей вместо сердца - картошка!»

Уроки Крымова можно было бы обобщить его собственными острыми и выразительными фразами: «Меня спрашивают, что важнее: цвет или тон? Я отвечаю: “Какая нога нужнее человеку, правая или левая?”».

«Когда пишите, не надевайте белую или светлую рубашку. Цвет ее отразится на холсте, и вы обязательно ошибетесь!»

«Пишите, как угодно, хоть пальцем. Лишь бы было хорошо».

«Неважно, как вы положили цвет, лишь бы он был верным».

«Светлое в тени - всегда темнее темного в свету».

«То, что я преподаю, это не живопись - это математика».

«Не стремитесь за славой, за известностью - трудитесь».

«Любите природу, изучайте ее. Пишите то, что вы по-настоящему любите. Никогда не фальшивьте. Будьте правдивы, ибо красота в правде».

«Никогда не пишите картину по этюдам. Этюды пишите, изучайте натуру, чтобы ее знать, но, приступив к картине, спрячьте их подальше и пишите от себя».

«Писать нужно не то, что знаешь, а то, что видишь. Писать нужно не предмет, а пятно. Искусство там, где “чуть-чуть”. В искусстве, как и в жизни, успех зависит от чувства меры».

«Художник должен быть бледный и худой, потому что он все время трудится, работая в тени,ему некогда поесть, некогда отдыхать и загорать, но зато он делается хорошим художником. Те, кому это не нравится, лучше пусть занимаются спортом, а не живописью».

Задворки. 1924
Частное собрание

Главной заботой Крымова было научить ученика умению смотреть на природу. И вооружая художника профессиональными приемами, он помогал ему писать природу. Учил он самому существу дела, элементам живописи, никогда не затемняя это существо рассуждениями общего характера. «Верный тон на верное место, - любил он говорить, - и тогда будет все: и рисунок, и форма, и воздух,и пространство».

Природу он знал, как деревенский житель. В августе по мухам определял погоду на послезавтра, по движению облаков, по ветру знал, когда будет дождь. Писал с пяти-шести утра, когда день обещал быть светлым и ясным. Очень любил утро. Пейзажи свои писал подолгу, несколько сеансов. Часто даже небольшого размера работы были многосеансные. В них художник настойчиво добивался нужного цвета, верного тона. Работая над картиной, он использовал накопленный материал, обобщая его. Делал массу набросков карандашом на случайных небольших кусочках бумаги.

По воспоминаниям современников, Николай Петрович Крымов обладал артистической внешностью. В манере держаться проскальзывал оттенок элегантности. Он был особой породы - породы «львов». Крупный, высокий, с огромными и мягкими

руками, сильный, «убийственно» остроумный, с рокочущим басом и тонким юмором. В нем не было маститой высокопарности, которая создает между людьми непроходимое расстояние; не было душевного холода, переходящего иногда в пренебрежение; не было и панибратской снисходительности, которой стараются завладеть симпатией. Он не переносил лицемерия, позерства ни в чем: ни в живописи, ни в поведении, ни в одежде, ни в речи. Сам он в зрелые годы одевался очень просто: сатиновая косоворотка, белая, кремовая или синяя, темный пиджак, брюки навыпуск.

Уборка сена
Рязанский художественный музей

В своих учениках он надеялся увидеть претворение своих творческих исканий: «Мой метод, - говорил Николай Петрович, - заключается в том, чтобы дать вам возможность успеть сделать хорошее для искусства своей страны больше, чем вы успели бы сделать это к тому времени, когда у вас вырастет борода. Я хочу сократить вам путь долгих и тяжелых исканий».

Ученики вспоминали, что Николай Петрович был человеком разносторонне одаренным. Он обладал прекрасным слухом и голосом большого диапазона. Изображая что-нибудь, он становился «настоящим артистом тонкого юмористического дарования». Художник был замечательным рассказчиком, язык его был остер, выразителен и всегда образен. Но, когда нужно было что- либо писать не кистью на холсте, а пером на бумаге,

ему делалось не по себе. «Этого я не люблю и не умею», - говорил он. Вот почему при громадном багаже знаний, широком кругозоре и определенности творческого метода Крымов, к сожалению, мало написал об искусстве. Это «малое» представляет собой несколько статей: О Левитане, напечатанная в журнале Творчество в 1938 году, О живописи - в газете Советское искусство 2 июня 1938 года и несколько выступлений на обсуждениях выставок молодых художников.

Человек скромный, требовательный к себе, прямой и честный в отношениях с людьми или в высказываниях об искусстве, Крымов и от других требовал этого же. Он был непримирим к любому проявлению фальши, двуличия. Терпеть не мог лести и угодничества. Пройдут десятилетия, а повзрослевшие (и постаревшие) ученики Крымова будут вспоминать учебу у него как самое значительное событие в своей жизни: «В тот год (1934), как мы потом осознали, нам выпало величайшее счастье: нашим учителем стал Крымов», - писал через 50 лет, в 1984 году, в связи со столетием художника его ученик Юрий Кугач.

Крымов прожил долгую, 74-летнюю жизнь, которая, казалось бы, прошла без видимых волнений и трагедий. Но в этом, наверное, особая внутренняя сила и душевная стойкость человека, на долю которого, как и людей его поколения, выпали три войны и три революции.

Когда цветут липы. 1947
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Внешне его жизнь не была наполнена яркими событиями: он никогда не был за границей, у него не было потребности путешествовать по стране.

Навсегда запомнились поездки с Шаляпиным на Волгу, но это был, скорее, эпизод, чем правило. Даже Крым, где он побывал в молодые годы, не произвел на него должного впечатления. Зато рязанские места, Подмосковье, Звенигород, Таруса дали художнику нескончаемые импульсы в работе.

Человек очень определенных взглядов на искусство, он не разделял теорий русского авангарда начала XX века, находя достаточно едкие слова для их характеристики. В то же время он никогда не заигрывал с властями, не писал чуждых ему тем, сторонился всего, что не соответствовало его представлению о роли художника в жизни и в искусстве. Для горячей творческой молодежи 1930-х годов - Федора Решетникова, Аркадия Гиневского, Дмитрия Домогацкого, Константина Дорохова, Георгия Рублева, Кукрыниксов, Алексея Айземана и других, он был воплощением высоких художественных традиций, олицетворением которых для него самого были Репин, Серов, Левитан, Коровин. Его всегда окружали молодые художники: даже те, кто у него не учились, были счастливы послушать мнение о своих работах от «самого Крымова».

Внешне жизнь Крымова была скромна и в чем-то «патриархальна». Сорок два года, с 1916 года, он прожил со своей женой, Еленой Николаевной, дочерью художника Досекина, в небольшой квартирке в Полуэктовой переулке близ Пречистенки. Он никогда не имел мастерской для работы и, когда находился в Москве, а не на даче, писал свои произведения у балконного окна в столовой. Всю жизнь ставил новый холст на мольберт, который когда-то принадлежал Серову и был передан Крымову вдовой Валентина Александровича. Всю жизнь хранил деревянную дощечку для живописи, дар Серова, его преподавателя в училище, и только семидесятилетним стариком написал на ней любимый тарусский пейзаж.

Он никогда не жаждал почестей и наград - они сами нашли его: Крымов был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР в 1942 году и Народного художника РСФСР в 1956 году. С 1949 года он был членом-корреспондентом Академии художеств СССР, а в 1954 году в связи с 70-летием награжден орденом Трудового Красного Знамени.

Существовала особая связь между творчеством Николая Петровича, его произведениями и коллекционерами. Картины Крымова приобретали художники и просто любители искусства.

Его пейзажи находились в коллекциях видных московских коллекционеров начала XX века: Алексея Викуловича Морозова и Ильи Остроухова, у знаменитой портнихи Надежды Петровны Лама- новой, и у многих других. Лидия Бродская вспоминала, что часто любовалась его прекрасными работами, висевшими в коллекции ее отца - художника Исаака Бродского. Когда в Третьяковской галерее в 1922 году впервые была открыта персональная выставка Крымова, произведения предоставили более пятидесяти московских коллекционеров.

Его картины украшают не только музейные собрания, но и частные дома. Вероятно, каждый зритель находит в них нечто дорогое для себя: органическую соизмеримость чувств и переживаний человеческой души и мира природы. Хотя о себе и своем творчестве Николай Петрович замечал со свойственным ему юмором: «Я умею писать только кусты и заборы, но это я делаю лучше всех».

Утро. 1914
Саратовский художественный музей

Хроника жизни Николая Крымова

1884	3 мая (20 апреля) родился в Москве в семье художника Петра Алексеевича Крымова и его жены Марии Егоровны.
1904-1911	После окончания реального училища учится в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, сначала по классу архитектуры, затем по классу

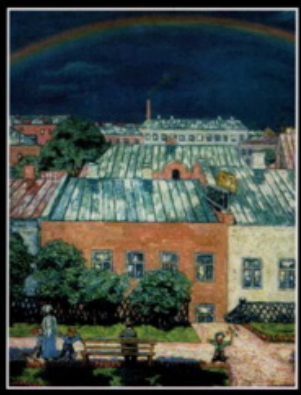
	пейзажной живописи у В.А. Серова, Л.О. Пастернака, К.А. Коровина, А.М. Васнецова, Н.А. Касаткина.
1905	Начало участия в выставках.
1907	Участие в выставке «Голубая роза» .
1908	Пишет картины Ветреный день, Гроза, Московский пейзаж. Радуга.
1909	Новый трактир. Совет Третьяковской галереи приобретает картину Желтый сарай.
1910	Вступает в члены Союза русских художников.
1911	Участвует в Международной художественной выставке в Риме. Пишет картину Весной после дождя.
1912	Пишет картины Рассвет, Розовая зима.
1913-1915	Летом живет и работает в подмосковном поселке Красково. Пишет картины Летний день, Раннее утро, Вечер.
1916-1918	Летом живет и работает в имении В.С. Мамонтова Горки Рязанской губернии.
1918	Участвует в организации и выпуске журнала Путь освобождения, который ставил своей целью популяризацию искусства среди солдатских масс. Участвует в работе Комиссии по охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате просвещения.
1919	Пишет картины Утро, Зимний пейзаж, Зимний вечер, Парк. Летний пейзаж, Мельница, Пейзаж с охотниками.
1920-1922	Преподает во Вхутемасе.

1920-1927	Летом живет и работает близ Звенигорода.
1922	Первая персональная выставка в Государственной Третьяковской галерее.
1925	Участвует в ретроспективной выставке «Голубая роза», выставке рисунков художников группы «Маковец». Пишет картину Серый день.
1926	Оформляет спектакль Горячее сердце по пьесе А.Н. Островского в Московском Художественном театре.
1927	Пишет картины После дождя, Вечер в деревне, У мельницы.
1928	Вступает в члены Общества московских художников (ОМХ). Начиная с этого года и до конца жизни летом живет и работает в Тарусе (за исключением 1942-1945).
1932-1933	Пишет картины Зима, Зимой в провинции.
1934-1936	Преподает в Изотехникуме памяти 1905 года.
1938	Пишет статью О Левитане.
1942	Присвоено звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».
1947	Пишет картину Когда цветут липы.
1949	Избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.
1954	Персональная выставка к 70-летию в залах Академии художеств СССР. Награжден орденом Трудового Красного Знамени.
1956	Присвоено звание «Народный художник РСФСР».
1958	6 мая умер в Москве.

Указатель произведений Н.П. Крымова

Автопортрет. 1908 - 8
Весной после дождя. 1911 - 19
Ветреный день. 1908 - 24
Вечер. 1914-36
Вечер. 1920-27
Вечер в деревне. 1927 - 38
Горный ручей. 1908 - 15
Деревня летом. 1927 - 42
Желтый сарай. 1909 - 26
Задворки. 1924 - 43
Зима - 29
Зима. Крыши. 1934 - 41
Зимний вечер. 1913 - 4-5
Зимний вечер. 1919 - 34-35
Зимний день. 1906 - 34
Зимний пейзаж. 1919-29
Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица. 1934 - 38
К весне. 1907- 14
К вечеру. 1913-17
Когда цветут липы. 1947 - 44-45
Крыши под снегом. 1906 - 7
Летний день. 1914 - 30-31
Летний пейзаж. Парк. 1919-36
Летняя ночь. 1905 - 8
Лето. Этюд - 39
Лунная ночь. 1906 - 9
Мартовский мороз - 6
Мельница. 1919-37
Московский пейзаж. Радуга. 1908 - 16-17
На заре. 1910-20
Новый трактир. 1909 - 25
Ночь серебристая. 1907 - 13
Осенний вечер. Золотая
осень. 1915-33
Осень. 1918-32-33
Пейзаж. Лето - 30
Пейзаж с женской фигурой
в красном. 1910-е - 27

Пейзаж с охотником. 1919-26
Песчаные откосы. 1908 - 10
Под солнцем. 1907 - 9
Полдень. 1910-е - 39
После весеннего дождя. 1908 - 18
После дождя - 14
Последний луч. 1935 - 42
Раннее утро. 1914 - 22-23
Рассвет - 13
Рассвет. 1912-21
Розовая зима. 1912-28
Серый день. 1923 - 37
Солнечный день. 1906 - 6
Сосны. 1907- 11
Туманные дали. 1907-1908- 12
Туча. 1910-25
У мельницы. 1927 - 40
Уборка сена - 44
Утро - 20
Утро. 1910-е-21
Утро. 1914-46
Утро. 1916-18-19



Крымов

Мастера живописи

- Крамской
- Васнецов В.
- Левитан
- Врубель
- Нестеров
- Айвазовский
- Куинджи
- Саврасов
- Репин
- Суриков
- Богаевский
- Шишкин
- Верещагин В.
- Брюллов
- Поленов
- Федотов
- Серов
- Васильев Ф.
- Кипренский
- Венецианов
- Васнецов А.
- Юон
- Крымов
- Левицкий
- Ге
- Семирадский
- Грабарь
- Борисов-Мусатов
- Серябрякова
- Коровин
- Боровиковский
- Щедрин Сильвестр
- Тропинин
- Жуковский С.
- Петров-Водкин
- Рокотов
- Кустодиев
- Сомов
- Ренуар
- Рафаэль
- Рембрандт
- Леонардо да Винчи
- Босх
- Моне
- Шагал
- Ван Гог
- Боттичелли
- Климт
- Веласкес
- Пикассо
- Микеланджело
- Гоген
- Тициан
- Мане
- Сезанн
- Тулуз-Лотрек
- Бернини

9 785779 302890 >

БЕЛЫЙ ГОРОД

ISBN 5-7793-0289-8